Umani postumi, moderni vampiri. Riuso, serialità, coralità dell'orrore in *True Blood*

Giulia Iannuzzi

Serialità e orrori contemporanei

Cosa rende alcuni di noi – abitatori di ecosistemi narrativi sempre più densi e complessi – compulsivi spettatori dell'orrore? Cosa decreta la vivacità di tropi horror dotati di una storia già lunga alle spalle e il loro corrente, inesausto riuso catodico? La proposta critica che avanziamo in questa sede è un invito a contemperare nell'analisi delle produzioni televisive seriali contemporanee aspetti narratologici e produttivi, fattori (intra- e inter-) testuali e sociologici, a partire dalla convinzione che le ragioni della fortuna di una serie (non solo) horror vadano ricercate precipuamente nei territori dove questi aspetti si intrecciano.

Proponiamo come caso di studio il successo di pubblico e di critica di una delle *serie d'autore*[1] per eccellenza degli ultimi anni: *True Blood*, creata da Alan Ball per il network HBO nel 2008 e giunta nel 2014 alla settima e finale stagione. Da situare entro il contesto di un più ampio fenomeno di proliferazione di generi e sottogeneri horror e gotici nella serialità televisiva contemporanea, *True Blood* offre un ottimo esempio dei nuovi meccanismi di distinzione (Bourdieu 2007) tramite i quali la serialità televisiva odierna sta differenziando in maniera crescente segmenti di pubblico. Meccanismi che si riflettono nei discorsi informativi e critici in cui ricorre, accanto all'interesse per una dinamica produttiva collegiale, un uso auratico del concetto di autorialità.

---

[1] Sull'applicazioane del concetto di autorialità al prodotto televisivo torniamo più avanti, in questo e nell'ultimo paragrafo.

Serie a tema vampiresco prodotta da un network via cavo e satellitare che ha fatto della fiction "di qualità"[2] un fattore identitario, *True Blood* nasce entro la fioritura di serie horror che ha interessato le produzioni statunitensi e, in misura minore, europee, negli ultimi anni, e che ha testimoniato la varietà di strategie con le quali il soprassalto repentino dell'orrore e la sospensione inquieta del fantastico e dell'*uncanny* (Ceserani 1996) hanno trovato spazio sui piccoli schermi, decretando il definitivo tramonto delle vulgate critiche sulla difficoltà di adattare l'armamentario dello spaventoso e del soprannaturale alle strutture della serialità televisiva.

Il fenomeno *Walking Dead* (2010-), serie sviluppata da Frank Darabont per la AMC[3] e legata a un ampio franchise transmediale, è giunto nel 2015-2016 alla sesta stagione, ed è capostipite, in termini di successo commerciale[4], di una *rinascita dello zombie* che ha compreso le britanniche *Dead Set* (Brooker 2008) e *In the Flesh* (Mitchell 2013-2014) e la francese *Les Revenants* (Gobert 2012-). Nel complesso, una produzione in cui la componente *gore* della messa in scena si è fatta sempre più inventiva e autoironica, accompagnando metafore della società dei consumi e contaminazioni dell'immaginario zombie con generi che vanno dal survival movie al reality show. La proliferazione vampiresca si è mossa entro una gamma altrettanto ampia di possibilità, che accanto a *True Blood*, comprende i vampiri adolescenti di *The Vampire Diaries* (Williamson and Plec 2009-) e relativo spin off

[2] A indicare la discussa complessità e polisemia del concetto di *qualità* nel campo dei *television studies* contemporanei bastino per ora le virgolette e il rimando a Nelson 2005; torneremo più oltre sulle marche di *distinzione* adoperate dalla HBO.

[3] Network statunitense noto prima del 2002 come American Movie Classics. Entro la programmazione AMC hanno visto la luce, tra le altre, le serie *Mad Men* di Matthew Weiner (2007-2015) e *Breaking Bad* di Vince Gilligan (2008-2013); Checcaglini 2014: 7-22.

[4] La mid-season premiere del 10 febbraio 2013 (*The Suicide King*, 3:9), ha registrato negli USA 10,8 milioni di spettatori. Il dato è citato in Balaji 2013: IX e secondo altre fonti andrebbe portato a 12,3 milioni ("'The Walking Dead' Premiere Delivers" 2013); si tratta in ogni caso di un record storico per una serie trasmessa via cavo, battuto in seguito dal nuovo record stabilito dalla premiere della quinta stagione (*No Sanctuary*, 12 ottobre 2014, più di 17 milioni di spettatori secondo Richenthal 2014).

The Originals (Plec 2013), e di *Valemont* (Taylor 2009), cui il successo della saga *Twilight*, a partire dal 2005 in libreria e dal 2008 sul grande schermo (Hardwicke et al. 2008-2012; Meyer 2005-2008), ha fatto da volano, e che riprendono l'eredità di serie horror-teen-drama ormai storiche come *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), creata da Joseph Whedon o – di diverso livello orroroso e qualitativo – *Charmed* (in italiano *Streghe*, Burge 1998-2006).

Non sono mancati orrori meno soprannaturali ma non meno spaventosi, e di rilevante qualità autoriale – uno su tutti il serial killer *Dexter* (Manos 2006-2013), e rivisitazioni di classici della letteratura di lingua inglese, da *Dracula* (Haddon 2013-2014) a *Sleepy Hollow* (Kurtzman et al. 2013-). Un elenco che potrebbe prolungarsi, ma che basterà a suffragare l'estrema fortuna del genere sui piccoli schermi, e, insieme, la notevole versatilità del suo repertorio: l'etichetta e le marche del genere – la presenza ad esempio di tropi tipici come zombie e vampiri – sono impiegate in creazioni per il resto molto diverse nei significati che si propongono di veicolare, nel pubblico a cui si rivolgono, nella relativa riuscita narrativa e artistica.

A contatto con il genere, le strategie narrative del racconto seriale televisivo sono state impiegate nelle declinazioni più varie. Due estremi di un arco teorico ideale potrebbero essere esemplificati dalla già citata *The Walking Dead* e da *American Horror Story* (Murphy and Falchuk, 2011-). Nella prima, la dinamica emozionale portante che si offre alla fruitrice/fruitore consiste nella costante costruzione e rilascio della tensione, sia all'interno di ciascun episodio, sia grazie ai frequenti *cliffhangers* (di sequenza, di puntata e di stagione), la cui centralità emblematizza il ruolo portante delle trame orizzontali. L'insistenza su una costruzione formulare della suspense non impedisce che nell'arco a cavallo di più stagioni trovino posto evoluzioni narrative sostanziali, ad esempio attorno al tema dell'autorità e della leadership. Entro un quadro in cui diversi protagonisti e comprimari sono portatori di diversi modelli di leadership concorrenti, la vicenda personale di Rick – vice-sceriffo prima dell'apocalisse e protagonista della storia, seppure all'interno di una trama fortemente corale – coincide con la sua vicenda "pubblica" di ascesa, compromessi, cambiamenti, in qualità di guida di un piccolo gruppo di sopravvissuti.

All'estremo opposto della casistica si trova l'impiego di formule antologiche, declinate in senso forte – *Masters of Horror* (Garris 2005-

2007) – o con scelte ibride, come in *American Horror Story*, dove alla compresenza di elementi di intreccio verticale e orizzontale, si affianca il comportamento caratterizzante di ciascuna stagione come una miniserie a sé stante, consentendo un rinnovamento radicale nell'ambientazione, nel sistema dei personaggi e nei motivi tematici portanti, mentre i fili che legano le stagioni l'una all'altra risiedono piuttosto nell'approccio estetico, nell'ingegneria sonora, nel casting, nonché nell'orribile mosaico che una dopo l'altra esse costruiscono del Nord America d'oggi e del suo recente passato[5].

Senza proporre una ricognizione storiografica di un panorama di studi corrente che vede spesso in uso terminologie e definizioni concorrenti (che possono ad esempio escludere "telefilm" e "soap opera" dal novero delle "serie", es. Bandirali e Terrone 2013, cap. 1), interessa qui rilevare come l'horror partecipi di quell'ibridazione tra modelli di organizzazione narrativa storicamente tipici di *serie* e *serial*, che è divenuta negli anni Duemila marca di molte produzioni seriali. Strategie che tendevano in passato ad informare tipologie distinte tra loro, sono oggi impiegate piuttosto come repertori di formule adoperabili, in varia misura, anche in congiunzione – poli estremi di un arco entro il quale le narrazioni si situano senza soluzione di continuità[6].

Parimenti in termini di genere, horror e soprannaturale hanno giocato e continuano a giocare un ruolo centrale in quei processi di ibridazione (o paratattica giustapposizione, Nelson 2007: 22) che contraddistinguono le serie caratterizzantesi come *alto di gamma* del mercato, processi cominciati nel decennio Novanta attraverso opere seminali come *The X-Files* (Carter 1993-2003, 2016) e *Twin Peaks* (Frost and Lynch 1990-1991), e che oggi approdano a peculiari commistioni tra generi, sia intesi come format narrativi del piccolo schermo, sia

---

[5] Bandirali e Terrone 2013: cap. 1, seguiti da Cardini 2014: 12, sottolineano l'importanza dell'articolazione in episodi e stagioni come elemento distintivo della serialità televisiva rispetto ad altre. Sulle funzioni narrative e produttive che hanno storicamente dato forma alla stagione in ambito statunitense si veda Rossini 2014: 21-22.

[6] Allrath and Gymnich 2005, in particolare 5-6; Nelson 2007, in particolare 20-22. Diverse definizioni di "serie televisiva" adottate negli studi sono ovviamente funzionali a diverse delimitazioni del campo che ciascuna studiosa/o si propone di prendere in considerazione.

intesi come repertori dell'immaginario. Si pensi all'associazione tra invenzione fantastica e costruzione realistico-verisimile diversamente declinata in opere come la nostra *True Blood* o, per citare un altro esempio noto, *Lost* (Lieber, Abrams and Lindelof 2004-10). L'horror e il soprannaturale fanno insomma parte a tutti i livelli di quella stagione di novità artistico-creativa che è già stata chiamata *seconda età dell'oro* della televisione americana[7].

È nel quadro di questa fase produttiva che nei *television studies* è cresciuto l'interesse per lo studio della *agency* culturale e della personalità dei network (es. Edgerton and Jones 2008), e al contempo è tornato in voga il concetto di autorialità, quasi fosse il presupposto necessario affinché una patente di artisticità venga rilasciata, anche nel caso di prodotti nei quali il lavoro creativo è di natura eminentemente collettiva. Al genere horror sono approdati diversi creatori dei quali sono state spesso rimarcate le doti di autori-artisti, come Alan Ball, già acclamato creatore di *Six Feet Under* (2001-2005), Ryan Murphy e Brad Falchuk, creatori e produttori di due serie raffinate e spregiudicatamente camp come *Nip/Tuck* (2003-2010) e *Glee* (2009-, quest'ultima insieme a Ian Brennan), prima di *American Horror Story*; o, ancora, Joseph Whedon, creatore, oltre alla già citata *Buffy*, di *Angel* (1999-2004), *Firefly* (2002), *Dollhouse* (2009-2010) e *Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013-), non tutte ugualmente fortunate dal punto di vista commerciale ma quasi tutte destinate a diventare di culto[8].

---

[7] Thompson 1996 (un'espressione – forse inutile sottolinearlo – non assiologicamente neutra). Una prima *golden age* si identifica normalmente con la fase di sviluppo della fiction catodica tra anni Quaranta e fine del decennio Cinquanta-inizi Sessanta, segnata dalle figure di grandi autori-scrittori come Robert Serling. Per una periodizzazione della storia delle serie televisive degli ultimi decenni: Nelson 2007: 7 e passim insiste sulle novità testuali e produttive intervenute dai secondi anni Novanta in poi; Johnson-Smith 2004: 3, 7-8 e passim sottolinea – soprattutto per la fantascienza ma non solo – i cambiamenti di rilievo occorsi al termine del decennio Ottanta. Per una panoramica sull'horror televisivo contemporaneo si veda anche Boni 2015.

[8] Sul concetto di prodotto televisivo di culto e sul ruolo della serialità nella sua costruzione Gwenllian-Jones and Pearson 2004: IX-XX; Hills 2002, in particolare 85-109.

Benvenuti a Bon Temps

Sotto la direzione creativa di Alan Ball fino alla quinta delle sue sette stagioni[9], *True Blood* ha proposto un riuso dell'immaginario – anche il più stereotipo – legato ai vampiri, al contempo richiamando l'attenzione dei suoi spettatori sulle modalità auto-consapevoli, ironiche, culturalmente *engagé* con cui l'operazione è svolta. Il risultato è una serie che offre, spudoratamente, alla sua spettatrice/spettatore due tipologie di gratificazione: quella più immediata del sesso, del sangue, del mostruoso, e quella, ulteriore, del gioco ironico e citazionistico, e dell'orrore come veicolo per la discussione di problematiche storiche e sociali di ampia portata.

Lo scenario finzionale è quello di un mondo in cui una multinazionale giapponese ha sintetizzato un surrogato del sangue umano e i vampiri – che dispongono così della possibilità di convivere pacificamente con gli umani, di cui possono fare a meno di cibarsi – hanno deciso di rivelare la loro esistenza e di intraprendere un difficile cammino di integrazione nella società. La prima stagione è costruita attorno a una trama gialla in cui Bon Temps – piccola cittadina fittizia in Louisiana – è funestata da alcuni omicidi seriali. La protagonista, la giovane telepate Sookie Stackhouse (interpretata da Anna Paquin, già giovanissima vincitrice di un Oscar con *The Piano* nel 1994, e volto di *Rogue* in alcuni episodi della saga *X-Men* tra 2000 e 2014; Campion 1994, Singer et al. 2000-), indaga sugli omicidi, nel tentativo di scagionare dai sospetti il fratello Jason. Sookie intreccia al contempo una relazione con il vampiro Bill Compton (interpretato dall'inglese Stephen Moyer – frutto di un casting raffinato, memore del suo ruolo in *Ultraviolet*, Ahearne 1998). Le prime vittime dell'ignoto serial killer erano entrambe cameriere al Merlotte's, il pub del giovane e misterioso Sam Merlotte (Sam Trammell), segretamente innamorato di Sookie.

Il ruolo di arci-nemico, o arci-minaccia – elemento portante dei *running plots* di stagione – verrà affidato ad altri personaggi in ciascuna delle annate seguenti[10].

---

[9] Brian Buckner rimpiazza Ball come showrunner nella sesta e settima stagione.

[10] La menade Maryann e i fanatici coniugi Newlin a capo della setta anti-vampiresca *Fellowship of the Sun* nella seconda; i sanguinari vampiri Russell Edgington (re dei vampiri del Mississippi portato sullo schermo da

La serie intreccia diverse sotto-trame costruite attorno a vari personaggi. Le avventure del fratello di Sookie, Jason (interpretato dall'australiano Ryan Kwanten), costituiscono un contro-canto ironico a quelle di lei: aitante quanto lento di mente, nella prima stagione Jason è sospettato degli omicidi perché è andato a letto con tutte le vittime; dopo aver ingerito un'indebita quantità di sangue di vampiro – che per gli umani ha proprietà invigorenti e talvolta psicotrope – viene affetto da una forma estrema di priapismo, caricaturale contrappasso ai suoi sregolati costumi sessuali. Tara Thornton (Rutina Wesley), migliore amica di Sookie, lo aiuterà procurandogli un alibi e accompagnandolo da un medico.

Nella cittadina di Bon Temps – una *Twin Peaks* moderna, con il suo carico di torbidi segreti – si dipanano le vicende di protagonisti e comprimari. Nel caldo umido e soffocante del profondo sud americano i personaggi fanno sesso e si trovano invischiati in torbide vicende di droga e violenza. In questo mondo finzionale il presupposto fantastico – la sfera del soprannaturale in cui rientrano vampiri ma anche lupi mannari e altre creature – è declinato entro un'estrapolazione logico-verisimile.

La lezione del precedente televisivo di *Twin Peaks* si scorge più oltre nel fatto che quasi tutti i personaggi conducono una doppia vita all'ombra della propria facciata pubblica, tutti nascondono doppi fini o segreti più o meno significativi: il mite René è un serial killer, Sam occulta la sua natura di *shape-shifter*, Bill spia Sookie per conto della sua regina Sophie-Anne, la *curandera voodoo* Miss Jeanette è in realtà un'anonima farmacista, e così via. Questa centralità delle complicazioni identitarie nutre un ampio repertorio di colpi di scena, rivelazioni e agnizioni, ed è parte di una più generale insistenza su problematiche legate alla negoziazione e rappresentazione di identità personali e collettive, che fanno riferimento, non secondariamente, a una lunga e multiforme tradizione di gotico, anche cinematografico (Kavka 2002). Timori e inquietudini legati a un'instabilità del soggetto e dei suoi confini informano ad esempio la rappresentazione di uno spazio domestico (la casa della protagonista) che viene costantemente

Denis O'Hare) e Lorena (creatrice di Bill); la strega Marnie posseduta dalla negromante Antonia nella quarta; Salome, Lilith e la Authority nella quinta; Sarah Newlin nella sesta e settima, affiancata da Warlow e dai vampiri affetti da epatite V.

insidiato e penetrato da presenze minacciose; quella dei personaggi, tormentati da un passato personale irrisolto (si pensi per esempio a Sam, la cui presenza narrativa è affidata soprattutto ad analessi, o al rapporto tra Bill e Lorena). Altrettanto vale per la sfera familiare, insistentemente mancante o disfunzionale (Sookie scoprirà che i suoi defunti genitori avevano tentato di eliminarla, la madre di Tara è alcolizzata e violenta, quella di Lafayette è ricoverata in una clinica psichiatrica); mentre i rapporti di fedeltà e obbedienza che legano ciascun vampiro al vampiro "genitore" ne sono ribaltamento speculare. La ripresa di una tradizione gotica e orrorosa consolidata è funzionale a capitalizzare l'efficacia di tropi e meccanismi rodati, ma al contempo avviene, come si vedrà, nell'ottica di un riuso insistentemente manifesto, auto-consapevole, ironico e ibridato.

Sookie corre attraverso le lapidi in *True Blood* 1:6, min. 48:05 (regia Nick Gomez; direzione della fotografia: Amy Vincent; sceneggiatura: Raelle Tucker), scalza, con indosso una candida veste da notte. La bella non fugge però *dal* mostro, bensì *verso* il mostro: attraversato il cimitero di Bon Temps che divide le loro case, si precipita tra le braccia del vampiro Bill. Un esempio del riuso auto-ironico del repertorio gotico classico nella serie.

La protagonista, Sookie, è una ragazza indipendente e orgogliosa della propria indipendenza (di pensiero, di scelta ed economica), ma le sue avventure sono determinate sostanzialmente dalle relazioni romantiche e sessuali che intreccia di volta in volta con questo o quel compagno. Le sue doti telepatiche e la sua natura soprannaturale (disvelata poco a poco nel corso delle stagioni) oltre che la sua bellezza fisica, la rendono un oggetto del desiderio conteso da più parti, e il suo ruolo attivo finisce per esplicarsi, in buona sostanza, come risposta a tentativi di concupirla o sfruttarla, in reazione cioè, a ciò che le accade o che la minaccia per iniziativa altrui[11].

In questo la serie di Ball ha offerto una solo moderata evoluzione rispetto alla saga di romanzi di Charlaine Harris, di cui nasce come trasposizione. Il rapporto tra serie televisiva e romanzi è illuminante, più in generale, per la diversa economia narrativa che governa i due prodotti e che può contribuire a spiegare, con un buon esempio, la fortuna della serialità televisiva nell'ecosistema delle narrazioni mediatiche contemporanee. La *Southern Vampire Mysteries Series* di Harris (13 romanzi usciti tra 2001 e 2013, in Italia tradotta da Delos Books quindi ripresa da Fazi) ha rappresentato una traccia seguita da Ball con una certa puntualità fino ai primi quattro volumi. Dai romanzi sono chiaramente derivati alcuni dei protagonisti, le trame orizzontali delle prime stagioni e i tratti principali dello scenario finzionale, compreso l'amore per un sud gotico di lunga tradizione, che ha in Anne Rice il suo nume tutelare più vicino (per questo aspetto nella Rice di *The Witching Hour*, 1990, oltre che in quella dei più noti romanzi vampireschi). La trasposizione televisiva ha saputo però operare una rielaborazione radicale in fase di sceneggiatura, per tramutare le avventure di Sookie in una vicenda autenticamente corale, e

---

[11] Cfr. Craton and Jonell 2010 anche per una discussione della disposizione della protagonista verso il sesso e della sua adesione a una morale convenzionale. Secondo Craton e Jonell, Sookie è «involved in constant negotiations between her sexual impulses, her desire for independence, and her adherence to conventional morality. This all reflects feminism's internal debate over sexuality» (115), una considerazione che emerge con particolare evidenza dal confronto tra la protagonista e il personaggio di Maryanne nella seconda stagione; sull'attitudine post-femminista di altri vampiri contemporanei si vedano ad es. Casarini 2015; Jenson and Sarkeesian 2011.

complicare con l'aggiunta e approfondimento di nuove tematiche lo spirito di *dark-sexy romance* di cui si accontentano i romanzi. Pensiamo alla già accennata presenza di sotto-trame che vedono protagonista il fratello Jason (nei romanzi una presenza estremamente marginale), Tara (qui la serie aggiunge anche una connotazione etnica importante), Lafayette (nei romanzi una comparsa che entra ed esce di scena rapidamente, sullo schermo nella memorabile interpretazione di Nelsan Ellis), Jessica (una fortunata aggiunta originale della serie, interpretata da Deborah Ann Woll) per fare solo qualche esempio.

Dalla narrazione romanzesca che trova in Sookie l'unica protagonista, ma anche portatrice di un unico punto di vista sugli eventi e narratrice omodiegetica, la serie approda a una narrazione decisamente plurale e più articolata. Questa trova nel montaggio alternato uno strumento tipico che, intrecciando le vicende parallele e contemporanee dei personaggi, consente di sfruttare la presenza di più fili per alternare sotto-generi o atmosfere dominanti diverse, nonché per tenere alta la suspense, moltiplicando i meccanismi dilatori che rimandano lo scioglimento di ciascuna vicenda[12]. Alla protagonista resta invece primieramente legata l'esistenza di un enigma centrale (quello sulla sua vera natura), che al perenne rinvio di conclusioni feuilletonesco e soap-operistico somma il costante *differimento* di risoluzione narrativa indicato da Hills tra i caratteri non sacrificabili di ogni narrazione che voglia aspirare ad avere un seguito di fan fedeli (Hills 2002: 101-103).

Vampiri *engagé*

Lungo le varie stagioni largo spazio è dedicato alle problematiche dell'integrazione dei vampiri nella società, a partire dal dissidio tra coloro che promuovono tale integrazione (la American Vampire League, con una significativa campagna in favore di un Vampire Rights Amendment durante la quinta stagione) e coloro che la osteggiano in nome di una proclamata superiorità dei vampiri, per toccare anche il problema dell'immagine pubblica della loro comunità,

[12] Per un inquadramento di usi e funzioni di suspense e meccanismi dilatori: Piga 2014: 7-9, 12-14 e passim; in senso spiccatamente narratologico, Allrath and Gymnich 2006: 22-25.

e dello scarto tra posizione ufficiale e ufficiosa delle sue élite dirigenziali. Le rivendicazioni dei diritti civili e politici che i vampiri portano avanti, richiamano in modo esplicito e ammiccante le battaglie civili degli afro-americani e delle minoranze sessuali nel Novecento statunitense. Lo sfondo della Louisiana non è affatto neutro: tra i materiali inclusi nella sigla alcuni fotogrammi di un filmato d'epoca mostrano dei poliziotti arrestare dei manifestanti; Sookie e Sam discutono della dottrina della segregazione razziale – "separate but equal" – applicata al caso dei vampiri (1:4). A più riprese, nella serie vengono suggerite analogie anche tra i vampiri e i movimenti LGBTQ: in un'inquadratura della sigla un cartello «God hates fangs» scimmiotta «God hates fags» della Westboro Baptist Church, sostituendo all'insulto verso i gay i canini dei vampiri; si dice a più riprese che i vampiri «came out of the coffin», riprendendo l'espressione idiomatica «to come out of the closet»[13]; il locale Fangtasia, gestito dal vampiro Eric Northman (interpretato dallo svedese Alexander Skarsgård) e dalla sua associata Pam (Kristin Bauer) ospita una vita notturna vampiresca ritratta sul modello di una contro-cultura gotica urbana, o di una comunità sessuale alternativa, perseguitata dalla repressione poliziesca con ripetute retate, per il consumo di sangue di umani in pubblico.

La lettura delle creature soprannaturali come metafora di minoranze storicamente esistenti va riallacciata per altro a una lunga tradizione di mostri che danno corpo al diverso, al difforme, all'alterità (e il tema è andato incontro a una particolare fortuna negli studi accademici)[14].

---

[13] Spazi narrativi importanti nella serie sono inoltre riservati a comprimari velatamente o dichiaratamente gay e queer, come la già citata Pam o il cugino di Tara, Lafayette.

[14] Esempi recenti: Campbell in Levina and Bui 2013; Somogyi and Ryan 2013; sui temi politici e civili nella serie: Hudson 2013; Dunn and Housel, part two: "'Life-Challenged Individuals': The Politics Of Being Dead': 51-92. Specificamente sul vampiro come incarnazione della trasgressione e della devianza sessuale si vedano anche Punter and Byron 2004: 268-270; Wisker 2012.

Eric e Pam all'interno di Fangtasia, *True Blood* 1:4, min. 40:30 (regia: Alan Ball, direzione della fotografia: Checco Varese). Il rosso e il nero dominano il cromatismo dell'ambiente privo di finestre, i vestiti di pelle nera di lei richiamano uno stile sadomaso. Altri indizi indicano la natura di messa in scena di quanto è mostrato dalla videocamera: i due sembrano in posa, il tendone di velluto alle loro spalle è un sipario teatrale (omaggio a un'icona onirica di *Twin Peaks*), inquadrature precedenti hanno rivelato che si trovano su un palco. L'immagine che questi due vampiri stanno dando di sé è accuratamente calcolata e sostanzialmente fittizia, uno stereotipo a beneficio degli spettatori – turisti umani che frequentano il locale in cerca di qualche brivido. Nell'inquadratura l'angolo del soffitto coincide con il punto di fuga dell'immagine: la teatralizzazione estetizzante funge da pendant grafico delle modalità auto-consapevoli con cui è svolto il riuso narrativo di tropi classici del repertorio horror.

È a questo proposito che può essere notata anche la fortuna del vampiro nelle narrazioni contemporanee rivolte a un pubblico di ragazzi e ragazze (o, per riprendere una categoria cara al mercato anglo-americano, *young adults*): il vampiro ben si presta a reagire a contatto con l'adolescente come outsider o borderline, a simboleggiarne il difficile percorso di dominio degli istinti, o a incarnare, accanto al lupo mannaro, il dissidio tra mentalità del branco e responsabilità delle scelte individuali. A questa produzione ammicca ironicamente il personaggio di Jessica in *True Blood*.

Alle significazioni cui il soprannaturale rimanda in termini etnici e di genere si affianca un'ulteriore caratterizzazione di ceto economico: si pensi, in *True Blood*, alle possibilità economiche di Bill – ex-tenutario di una piantagione durante la sua vita umana prima della guerra civile – e a quelle di Eric – ricco proprietario di Fangtasia, che nel suo locale fa della sua stessa immagine un prodotto, incarnando alla lettera un'imprenditoria capitalista pienamente realizzata. Una connotazione di classe è suggerita anche per i lupi mannari, rappresentanti di una sotto-cultura simile a quella dei biker, che appaiono per lo più di umile estrazione (eccezione che conferma la regola: Alcide – Joe Manganiello – con cui Sookie si accoppia nella sesta stagione), mentre le pantere mannare nella terza stagione rappresentano compattamente il tipo del *redneck* povero, ignorante e tendente all'endogamia.

In 1:4 una scena sottolinea lo scarto di ceto tra Sookie e Bill in termini di gusto culturale: allontanandosi da Fangtasia in macchina, lo stereo suona "Escape from Dragon House" dei Dengue Fever, Sookie chiede a Bill di spegnere e domanda, con sufficienza, in che lingua sia la canzone. Il particolare mette in luce la lontananza di Sookie dalle preferenze musicali di Bill, laddove queste ultime fanno mostra di contaminazioni interculturali moderne e camp. Su questo particolare richiama l'attenzione anche la scelta del titolo della puntata, che riprende esattamente quello della canzone – *Escape from Dragon House*, come di consueto nella serie (in cui, più in generale, l'attenzione alle scelte musicali è direttamente proporzionale all'investimento produttivo complessivo).

Il vampiro come significante di successo economico nella società dei consumi, come incarnazione di un sogno di ascesa sociale, ha una serie di eloquenti compagni comparsi nell'ultimo decennio[15]. Si potrebbero citare – per trarre esempi da spazi diversi nello spettro dei media e delle scelte di gusto – la chiara connotazione di classe della famiglia Cullen e l'arrampicata sociale della protagonista nella saga di *Twilight* (Meyer 2005-2008, Hardwicke et al. 2008-2012), l'enfasi di stampo aristocratico-notabiliare posta sulla famiglia e le possibilità economiche dei Salvatore in *The Vampire Diaries* (Williamson and Plec 2009-), e il più raffinato caso dei vampiri di Jarmush in *Only Lovers Left*

---

[15] Sul rapporto tra vampiro e sistema capitalistico a partire dal *Capitale* di Marx fino al consumismo dei giorni nostri v. Punter and Byron 2004: 269.

Alive (2014, quest'ultimo memore dell'impegno filosofico che Abel Ferrara in *The Addiction*, 1995, aveva declinato sui temi del male e della dipendenza). Il gusto culturale si vede messo in scena in qualità di sovrastruttura dipendente dall'aspetto economico, autentico strumento di bourdieuniana distinzione (in Jarmush un amico degli iper-colti protagonisti è Christopher Marlowe in persona).

Alla ricchezza materiale è insomma riservato uno spazio non secondario nella connotazione di una figura – il vampiro – che incarna moderni sogni di onnipotenza, a partire dal primo: la sconfitta della morte. I vampiri, spesso facoltosi e potenti, possono esistere in eterno, sono dotati di superiori facoltà fisiche (in *True Blood* sono eccezionalmente veloci e forti, alcuni possono volare e i loro sensi sono più acuti), mentali (possiedono la facoltà di condizionare la mente e la volontà degli umani) e sessuali. Così il vampiro finisce per essere proposto come un umano *postumo* (oltre la morte) per molti versi migliorato.

La compresenza di queste caratteristiche genera un'ulteriore funzione del tropo vampiresco, quella di un *dispositivo di memoria storica*: la longevità del vampiro lo può aver reso testimone diretto di eventi storici preclusi all'esperienza dei mortali, creando interferenze significative. Bill offre la sua testimonianza di prima mano della guerra civile in cerca di un'accettazione da parte della comunità cittadina di Bon Temps (1:5): alle derive ideologizzanti e revisionistiche dei nostalgici *Descendants of the Glorious Dead*, il vampiro contrappone una visione dell'autentico orrore della guerra; mentre in altri casi l'analessi si fa strumento di una compiaciuta contaminazione col genere storico e la messa in scena in costume (notabilmente attorno ai personaggi di Bill e di Eric – la cui nascita risale rispettivamente agli anni Trenta dell'Ottocento e a nove secoli prima di Cristo, es. 2:5, 5:3).

In questo reticolo di sensi metaforici e ulteriori del tropo vampiresco risiede una caratteristica di *True Blood* che ha contribuito in maniera decisiva a farne un prodotto adulto e di culto: la composizione complessa e contraddittoria dei possibili significati del vampiro e del soprannaturale, che declina a suo modo quella capacità di rappresentare una dimensione morale e ideologica non manichea – in ciò sostanzialmente realistica, nel senso letterale di *aderente alla contraddittoria complessità del reale* – che ha fatto la fortuna di altre serie contemporanee.

Russell Edgington strappa la spina dorsale al conduttore che stava dando notizia della campagna per il Vampire Rights Amendment (in 3:9, min. 55:38, regia: Scott Winant; direttore della fotografia: Matthew Jenses; sceneggiatura: Alexandre Woo), quindi ne prende il posto e improvvisa in diretta il suo monologo: «Now, the American Vampire League wishes to perpetrate the notion that we are just like you, and, I suppose, in a few small ways we are. We're narcissists. We care only about getting what we want no matter what the cost, just like you. Global warming, perpetual war, toxic waste, child labor, torture, genocide... That's a small price to pay for your SUVs and your flat screen TVs, your blood diamonds, your designer jeans, your absurd garish McMansions! Futile symbols of permanence to quell your... your quivering, spineless souls. But no, in the end, we are nothing like you! We are immortal! […] Why would we seek equal rights? You are not our equals! We will eat you! After we eat your children! Now time for the weather. Tiffany?». In una perfetta *scena* chatmaniana, il nostro schermo viene a coincidere esattamente con quello inquadrato nel mondo finzionale (l'intruso arriva nello spazio di fruizione, ri-mediando televisivamente sconfinamenti cari al gotico, a beneficio della spettatrice/spettatore). All'estetizzazione del sangue – elemento di una cifra *gore* portata ironicamente all'eccesso – è affidato il memento della natura ambigua del vampiro.

Più oltre, le letture critiche che hanno visto in questi vampiri una mera metafora di genere, etnia o ceto, presentano forti limiti, non solo perché questi significati si trovano inscindibilmente intrecciati, ma anche perché tutti incontrano un limite in altri caratteri tipici del vampiro. La serie trae molta della sua verve, oltre che la sua cifra più

schiettamente horror e splatter, dalla messa in scena della natura predatoria e violenta del vampiro, il cui istinto a nutrirsi di prede umane si riconferma, di caso in caso, spietato o represso a fatica. Si pensi nella prima stagione al richiamo animalesco e sanguinario con cui Malcolm, Liam e Diane insidiano l'integrazione di Bill a Bon Temps (in particolare in 1:3 e 1:7), al sanguinario Russell Edgington e in particolare alla carneficina e al monologo in diretta televisiva in 3:9, alla natura duplice di Bill e Jessica.

Alla spettatrice/spettatore si chiede di simpatizzare con queste creature in virtù delle discriminazioni e dei pregiudizi a cui sono soggette da parte di ampi settori della società umana – in chiara analogia con gruppi che hanno storicamente dovuto battersi per la conquista di una parità di diritto. Questo tipo di trattamento distingue i vampiri di *True Blood* dai molti loro consimili che negli anni Novanta e Duemila hanno conquistato la disposizione simpatetica del pubblico puntando anche su una precipua riluttanza ad assecondare la propria natura, resistendo all'impulso di nutrirsi di sangue umano (Williamson 2005: 29-50), e si connota per una collocazione morale la cui ambiguità è costantemente ribadita, (volutamente) in linea con l'indecisione epistemologica già individuata come una delle caratteristiche proprie dei prodotti che ambiscono a diventare "di culto" (es. Hills 2002: 103-04).

«It's Not TV ... » or is it?

Le scelte narrative e figurative della serie portano l'impronta di Casa HBO. Network televisivo via cavo e satellitare statunitense, la Home Box Office si è ritagliata uno spazio precipuo tra i protagonisti della nuova *golden age* televisiva americana: la formula del servizio a pagamento ha svincolato il network dai limiti di censura, appropriatezza, appetibilità per gli inserzionisti commerciali che si impongono alle reti in chiaro, e ha permesso la produzione e trasmissione di prodotti di fiction caratterizzati da contenuti espliciti e da una sofisticazione culturale prima sconosciuti al mondo delle serie generaliste. Serie come *Sex and the City* (Star 1998-2004), *The Sopranos* (Chase 1999-2007), *Six Feet Under*, *The Wire* (Simon 2002-2008), fino alle recenti *Boardwalk Empire* (Winter, 2010-2014) e *Game of Thrones* (Benioff and Weiss 2011-) hanno segnato il passo della storia recente del *drama*,

e incalzato i concorrenti, contribuendo a un innalzamento della qualità media delle serie prodotte in ambito generalista, ma anche alla nascita dell'offerta specifica di concorrenti via cavo come Showtime (Edgerton and Jones 2008)[16].

Libera dalle costrizioni della televisione commerciale, con un target di abbonati su cui il network mantiene un certo riserbo, ma che si colloca verosimilmente in una fascia demografica dalle possibilità economiche e dall'istruzione medio-alta, la HBO ha consapevolmente costruito il proprio marchio attorno a concetti di qualità, innovazione e distinzione culturale, all'insegna del significativo slogan «It's Not TV. It's HBO», motto ufficiale del network tra 1996 e 2009. La produzione in proprio di serie televisive, in particolare a partire dai secondi anni Novanta, alla ricerca di una sempre maggior fidelizzazione dei sottoscrittori, ha finito per fare tutt'uno con un discorso di nobilitazione estetico-artistica del prodotto televisivo – si pensi all'accento sull'autorialità dei creatori, alla bourdieuniana disposizione alla fruizione estetica garantita dall'assenza di pubblicità, alla consapevole ricerca di un posizionamento all'estremo più sofisticato e distinto entro una scala di gusti televisivi sempre più divaricati, facendo della HBO un interessante caso di brand d'élite all'interno del generalista medium televisivo (Anderson 2008).

Di tutto ciò *True Blood* offre un'ottima incarnazione: il tema già modaiolo dei vampiri è offerto in una rielaborazione adulta, segnata dall'accento messo sull'autorialità forte di Ball – già Oscar alla sceneggiatura per *American Beauty* (1999) e consacrato da *Six Feet Under*. L'impiego del concetto di *autore* relativamente a un prodotto come quello televisivo, risultato di un lavoro eminentemente collettivo, cui partecipa un numero di professionalità altamente specializzate, è un chiaro caso di mcluhaninano «'rearviewmirrorism' – the application of outdated critical concepts based on the misguided application of the

---

[16] Per un inquadramento generale delle interazioni tra aspetti economico-produttivi, tecnologici e narrativi nella serialità contemporanea si vedano anche Brembilla and Pescatore 2014 (in particolare 278-279 per il rapporto tra Federal Communications Commission e reti via cavo *basic*, 280-283 per la produzione di serie nel quadro di strategia di *branding* delle reti via cavo *basic* e *premium*) e Iannuzzi 2016 (quest'ultimo per un introduzione agli aspetti narratologici oltre che tecnologici ed economici, e alla complessità del circuito comunicativo che lega apparati produttivi, pubblici, fandom).

values of a print-based culture to the products of the electronic age»[17]. Ciò non esclude d'altronde la funzione-chiave che talune tra le professionalità coinvolte – creatore, produttore esecutivo, showrunner – possono ricoprire. Del peso significativo che la *agency* artistica di Ball ha avuto nelle scelte narrative e ideologiche che hanno caratterizzato *True Blood* funge da cartina di tornasole il cambiamento intervenuto nelle ultime due stagioni, dopo il suo abbandono[18].

All'idea di autore continuano d'altronde ad essere demandate funzioni di riconoscibilità, coesione, continuità artistica, non solo da parte dei network che offrono in molti casi figure di riferimento ufficiali in questo senso, ma anche da parte dei fan, che nella continua creazione e ricreazione di questo concetto riconfermano, sul piano della ricezione, l'importanza di una nozione di autorialità di matrice romantica tra le caratteristiche fondative per quei prodotti che aspirino allo status di culto (Hills 2002: 98-100).

Il risultato è in questo caso una serie televisiva che ha saputo magistralmente – e furbescamente – offrire «popcorn for smart people» («intrattenimento per persone intelligenti», nelle parole dello stesso Ball riportate nella presentazione della serie sul sito del network). E, proprio come l'operazione di branding della HBO nel suo complesso, il lancio e il successo di *True Blood* hanno puntato su un fascino elitario e di nicchia, tenendo in secondo piano l'accurata operazione commerciale che ha guidato e sostenuto, anche in questo caso, la serie in termini di prodotto.

Consideriamo in questo senso il contributo dato all'identità della serie e al lancio da Digital Kitchen. L'agenzia creativa, già artefice delle notevoli sigle d'apertura di *Dexter* e *Six Feet Under* (Buonomo 2008: esp. 110), ha firmato la sequenza dei titoli di testa, in cui non compare nessuno dei protagonisti e luoghi della serie, dedita invece a introdurre le atmosfere di un accaldato, sensuale, violento sud statunitense,

[17] Gregory 2000: 5. Potremmo tradurre liberamente «'sindrome da specchietto retrovisore' – l'applicazione di concetti critici antiquati, fondata su un errato impiego di valori propri di un sistema culturale basato sulla stampa a prodotti dell'era elettronica».

[18] Il cambiamento che interessa le ultime due stagioni è emblematizzato da una chiusa di serie moraleggiante, decisamente lontana sia in termini *evenemenziali* dai percorsi seguiti precedentemente dai personaggi, sia dalla molteplicità di possibilità interpretative prima lasciate ai fruitori.

giustapponendo ambiguamente immagini che illustrano e prefigurano i grandi temi del racconto – sesso, morte e decadenza fisica, religione e fanatismo, pericolo – sulle allusive note di *Bad Things* di Jace Everett[19]. Digital Kitchen disegna il font che rende riconoscibile il titolo e la peculiare texture organica e sanguinolenta su cui il font si staglia al termine dei titoli. È la medesima agenzia ad orchestrare la campagna di marketing che raddoppia l'audience della serie tra la prima e la seconda stagione[20].

Nella strategia promozionale di Digital Kitchen, facilitata dalle sinergie di HBO con il resto del gruppo Time Warner di cui fa parte, sono comprese la creazione e diffusione di 35 video virali e 4 siti web[21], una campagna stampa svolta su 29 pubblicazioni, e una campagna in co-brand con 8 partner (tra cui Mini e Gilette) in cui una serie di prodotti (un'assicurazione, una macchina, un rasoio, etc.) è stata pubblicizzata con messaggi rivolti ai vampiri, proponendo implicitamente uno dei presupposti narrativi della serie – i vampiri (non) vivono tra noi – con relativo effetto di straniamento e sorpresa («hacking reality», nell'ambiziosa formula dell'agenzia).

---

[19] La complessità visiva e concettuale della sigla ha attirato l'attenzione di diverse studiose/i: Kimmel 2010; Cherry 2012 *passim*, più in generale sul ruolo sigle nell'economia televisiva contemporanea: Perna 2011. Alla mappatura di personaggi, luoghi e azioni che popoleranno la serie (De Berti 1988) si sostituisce un'allusione ammiccante. Non mancano tra le serie contemporanee altri casi di sigle che hanno scelto di intrattenere con *eventi* ed *esistenti* delle storie un rapporto programmaticamente lontano da una lineare messa in scena – dai paesaggi urbani *spogliati* della figura umana in primo piano di *House of Cards* (Willimon 2013-), alle cartografie animate di tolkieninana memoria in *Game of Thrones* (Benioff and Weiss 2011-).

[20] Dai 2,3 milioni di spettatori della premiere della prima stagione ai 6 della premiere della seconda stagione secondo dati diffusi da Digital Kitchen sul suo sito; 1,44 e 3,7 milioni secondo dati citati in Cherry 2012: 7, 8.

[21] Si è distinto il sito Baby Vamp Jessica, fittizio blog del personaggio di Jessica, aggiornato tra giugno 2010 e luglio 2014 con contenuti originali, inclusi testi, foto e video (aperto ai commenti degli utenti, che si sono aggirati da un minimo di circa 60 a un massimo di circa 500, una media di circa 200 a post). Il blog è privo di un chiaro accredito dei diritti. Copyright HBO è riportato invece sul blog ufficiale della serie, True to the End.

True Blood, *main title sequence*, screenshot. Fa la sua comparsa il titolo, nel carattere tipografico appositamente ideato da Digital Kitchen e divenuto logo della serie.

La canzone *Oh Sookie* e il video del rapper Snoop Dogg fanno parte della campagna ideata tra la seconda e la terza stagione. Adoperare contenuti culturali per favorire il successo commerciale dei prodotti è d'altronde l'esplicita missione dell'agenzia, che sul suo sito si presenta appunto come «a creative and digital agency that harnesses culture to attract audiences» (Anyiwo 2012; Hardy 2011).

Queste strategie promozionali fanno per altro seguito a un'interessante campagna di marketing virale messa in atto invece a partire da quattro mesi prima del debutto ufficiale, diretta da Yvonne Cheng presso l'agenzia Campfire (Mindevon s.d., cf. Quenqua 2008). La campagna ha incluso la messa in vendita di (finti) campioni di Tru Blood su Ebay; l'invio fiale di Tru Blood e di cartoline in lingue misteriose (babilonese, ugaritico) che una volta decifrate indirizzavano a siti disseminati di indizi sull'esistenza dei vampiri e sull'imminente rivelazione della loro esistenza – il presupposto narrativo che nel tempo della storia della serie è dato per avvenuto, con conseguente creazione di un cortocircuito tra tempo della storia e del discorso (in

senso chatmaniano) a cavallo tra promozione e testo (cf. Gray 2010). Il target della campagna è stata una selezione di fan, individuati come *gatekeepers* tra gli appassionati di generi gotici (blogger particolarmente attivi e seguiti, sottoscrittori di riviste specializzate e simili), a ribadire l'acuta consapevolezza (e capacità di sfruttamento) che committenti e agenzie di marketing hanno delle dinamiche con cui i fandom si creano e sviluppano.

Una serie in grado di offrire intrattenimento intelligente, sostenuta da una strategia promozionale ottimamente congegnata, è riuscita nella conquista un seguito di fan accaniti, che ha dato vita a una nutrita produzione di fanfiction e contenuti sul web (nonché a "tifoserie" in particolare in favore dei personaggi di Bill ed Eric; Leavenworth and Isaksson 2013) che permettono di collocare pienamente *True Blood* al cuore dei fenomeni di convergenza mediatica contemporanea (Jenkins 2007). Il fandom della serie ha raccolto parzialmente quello costruitosi attorno ai primi romanzi di Harris e/o appassionato di particolari categorie tematiche (come vampiri) o di specifici attori, ha lasciato traccia sui principali siti che raccolgono fanfiction a tema vario[22], su piattaforme di blogging come Dreamwidth e LiveJournal[23], su piattaforme per la condivisione di contenuti come Pinterest, fino alla creazione e mantenimento di siti autonomi in domini registrati con spazi venduti a inserzionisti pubblicitari[24].

Non sono mancati studi provenienti dal mondo accademico, collocatisi variamente tra curiosità critica e ottica apologetica, rischiando talvolta di perdere di vista il contributo che gli aspetti più schiettamente commerciali visti sopra hanno dato al successo del loro oggetto di studio (si collocano variamente sull'asse analisi-elogio i contributi citati qui, sbilanciato sul secondo estremo Wilson 2010).

Così il vampiro realizza sui piccoli schermi i sogni più umani fra tutti: supera la morte, rimescola le identità, le differenze, i conflitti, e

---

[22] Come Archive of Our Own, che conta circa 3.400 opere incentrate sulla serie e/o sui romanzi. L'appeal di nicchia della serie è riconfermato da questi numeri: si paragonino ai risultati di una ricerca per *Game of Thrones* – circa 12.400, *The X-Files* – circa 6.000, o *Harry Potter* (saga libraria e cinematografica) – circa 94.700.

[23] Attivi al momento in cui scriviamo in Dreamwidth: True Blood; in LiveJournal: Bill-Sookie, Blood Bonded, A Godric/Eric Community.

[24] True-Blood.net; The Vault.

rinfocola la paura di essere scalzati dal vertice della catena alimentare. Mentre buona parte del fascino vampiresco deriva proprio dal potenziale insito nella compresenza di motivi diversi e diverse stratificazioni storiche, le letture critiche possono ormai rendere giustizia al ruolo delle strategie produttive e commerciali dietro al successo di serie come *True Blood*, riconoscendone pienamente la natura corale in termini tanto narrativi quanto industriali[25].

[25] Rivolgo un ringraziamento ricco di stima a Luca G. Manenti: le riflessioni esposte in questo saggio devono molto alle nostre conversazioni. Poter condividere interessi e passioni con Adolfo Fattori e Gennaro Fucile è stato un aiuto prezioso, per questo li ringrazio sentitamente.

Bibliografia

Allrath, Gaby – Gymnich, Marion (eds.), *Narrative Strategies in Television Series*, Houndsmills-New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Anderson, Christopher, "Producing an Aristocracy of Culture in American Television", *The Essential HBO Reader*, eds. Gary R. Edgerton and Jeffrey P. Jones, Lexington, The University Press of Kentucky, 2008: 23-41.

Anyiwo, Melissa, "It's not Television, It's Transmedia storytelling: Marketing the Real World of *True Blood*", *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*, ed. Brigid Cherry, London-New York, I.B. Tauris, 2012: 157-71.

Balaji, Murali (ed.), *Thinking Dead: What the Zombie Apocalypse Means*, Lanham, Lexington Books, 2013.

Bandirali, Luca – Terrone, Enrico, *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano, 2013, ed. elettronica epub.

Boni, Federico, *American horror story: Una cartografia postmoderna del gotico americano*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

Bourdieu, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2007 (1979).

Brancato, Sergio (ed.), *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Napoli, Liguori, 2011.

Brembilla, Paola – Pescatore, Guglielmo, "La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto", *America oggi: Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, ed. Giulia Carluccio, Torino, Kaplan, 2014: 275-90.

Bucciferro, Claudia (ed.), *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon*, Scarecrow Press, New York, 2014.

Buonomo, Leonardo, "*Six Feet Under*: La morte è di casa", *I Soprano e gli altri: i serial televisivi americani in Italia*, eds. Donatella Izzo and Cinzia Scarpino *Ácoma*, 36 (2008): 110-21.

Campbell, Peter, "Intersectionality Bites: Metaphors of Race and Sexuality in HBO's *True Blood*", *Monster Culture in the 21st Century: A*

Reader, eds. Marina Levina and Diem-My T. Bui, New York, Bloomsbury, 2013: 99-114.

Cardini, Daniela, "Il tele cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), http://www.Between Journal.it.

Casarini, Alice, "Twilight of the Grrrls: Stephenie Meyer's Rehash of the Feminine Mystique", *Discourses of Emancipation and the Boundaries of Freedom*, eds. Leonardo Buonomo and Elisabetta Vezzosi, Trieste, EUT, 2015: 265-72.

Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Cherry, Brigid (ed.), *True Blood: Investigating Vampires and Southern Gothic*, London-New York, I.B. Tauris, 2012.

Checcaglini, Chiara, *Breaking bad. La chimica del male: storia, temi, stile*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Craton, Lillian – Jonell, Kathryn E., "«I am Sookie: Hear Me Roar!» Sookie Stackhouse and Feminist Ambivalence", *True Blood and Philosophy: We Wanna Think Bad Things with You*, eds. George A. Dunn and Rebecca Housel, Hoboken, Wiley, 2010: 109-21.

De Berti, Raffaele, "La sigla del telefilm e l'inizio del testo post-narrativo", *Il linguaggio degli inizi: Letteratura cinema folklore*, eds. Gian Paolo Caprettini and Ruggero Eugeni, Torino, Il Segnalibro, 1988: 257-73.

Dunn, George A. – Housel, Rebecca (eds.), *True Blood and Philosophy: We Wanna Think Bad Things with You*, Hoboken, Wiley, 2010.

Edgerton, Gary R. – Jones, Jeffrey P. (eds.), *The Essential HBO Reader*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2008.

Gray, Jonathan, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York-London, New York University Press, 2010.

Gregory, Chris, *Star Trek: Parallel Narratives*, Houndmills-London, MacMillan, 2000.

Gwenllian-Jones, Sara – Pearson, Roberta E. (eds.), *Cult Television*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2004.

Hardy, Jonathan, "Mapping Commercial Intertextuality: HBO's True Blood", *Convergence*, 17.1 (February 2011): 7-17.

Harris, Charlaine, *The Southern Vampire Mysteries Serie*s (*Dead Until Dark*, *Living Dead in Dallas*, *Club Dead*, *Dead to the World*, *Dead as a*

Doornail, *Definitely Dead*, *All Together Dead*, *From Dead to Worse*, *Dead and Gone*, *Dead in the Family*, *Dead Reckoning*, *Deadlocked*, *Dead Ever After*), New York, Ace Books, 2001-2013.

Hills, Matt, *Fan Cultures*, London-New York, Routledge, 2002.

Hudson, Dave, "'Of Course There Are Werewolves and Vampires': True Blood and the Right to Rights for Other Species", *American Quarterly*, 65. 3 (September 2013): 661-87.

Iannuzzi, Giulia, "*Television is Out There*: serialità e sizigia", *Quaderni d'Altri Tempi*, XII (March 2016), ed. Gennaro Fucile, http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero60/mappe/q60_m04.html, online (ultimo accesso 30/05/2016).

Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006); trad. it. *Cultura convergente*, tr. Vincenzo Susca, Maddalena Pepacchioli, Virginio B. Sala, pref. Wu Ming, Milano, Apogeo, 2007.

Jenson, Jennifer – Sarkeesian, Anita, "Buffy vs. Bella: The Re-Emergence of the Archetypal Feminine in Vampire Stories", *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*, eds. Gareth Schott and Kirstine Moffat, Washington, New Academia, 2011: 55-72.

Johnson-Smith, Jan, *American Science Fiction TV: Star Trek, Stargate and beyond*, London, I.B. Tauris, 2005.

Kavka, Misha, "The Gothic on Screen", *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2002: 209-228.

Kimmel, Daniel M., "Vampire Porn", *A Taste of True Blood: The Fangbanger's Guide*, ed. Leah Wilson, Dallas, Benbella Books, 2010: 3-18.

Leavenworth, Maria Lindgren – Isaksson, Malin (eds.), *Fanged Fan Fiction: Variations on Twilight, True Blood and The Vampire Diaries*, Jefferson-London, McFarland, 2013.

Levina, Marina – Bui, Diem-My T. (eds.), *Monster Culture in the 21st Century: A Reader*, New York, Bloomsbury, 2013.

Meyer, Stephenie, *Twilight Series (Twilight, New Moon*, *Eclipse*, *Breaking Dawn*), New York, Little, Brown and Company, 2005-2008.

Nelson, Robin, "'Quality Television': 'The Sopranos is the best television drama ever ... in my humble opinion ...'", *Critical Studies in Television*, 1.1 (2006): 58-71.

Nelson, Robin, *State of Play: Contemporary "High-end" TV Drama*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007.

Perna, Stefano, "Tagli nel flusso. I titoli di testa nella serialità televisiva", *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, ed. Sergio Brancato, Napoli, Liguori, 2011: 251-82.

Piga, Emanuela, "Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilleton al Serial TV", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, eds. Lucia Esposito, Emanuela Piga, Alessandra Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), http://www.Betweenjournal.it, online (ultimo accesso 30/05/2016).

Punter, David – Byron, Glennis, *The Gothic*, Malden-Oxford, Brackwell, 2004.

Quenqua, Douglas, "The Vampires Are Coming, but Only After Months of Warnings", *The New York Times*, 15.07.2008, http://www.nytimes.com/2008/07/15/business/media/15adco.html?pagewanted=all&_r=1, online (ultimo accesso 30/05/2016).

Rice, Anne, *The Witching Hour*, New York, Knopf, 1990.

Richenthal, Matt, "The Walking Dead Premiere Sets Series Ratings Record", *TV Fanatic*, 13.10.2014, http://www.tvfanatic.com/2014/10/the-walking-dead-premiere-sets-series-rating-record/, online (ultimo accesso 30/05/2016).

Rossini, Gianluigi, "La serie classica: istituzioni televisive e forme narrative", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, eds. Lucia Esposito, Emanuela Piga, Alessandra Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), http://www.Betweenjournal.it.

Somogyi, Emma – Ryan, Mark David, "Mainstream Monsters: The Otherness of Humans in *Twilight*, the *Vampire Diaries* and *True Blood*", in *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon*, ed. Claudia Bucciferro, Scarecrow Press, New York, 2013: 197-211.

"'The Walking Dead' Premiere Delivers Largest Audience in Series History With 12.3 Million Viewers", TV by the Numbers, 11.2.2013, http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/02/11/the-walking-dead-premiere-delivers-largest-audience-in-series-history-with-12-3-million-viewers/169090/, online (ultimo accesso 30/05/2016).

Thompson, Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to E.R.*, New York, Syracuse University Press, 1996.

Williamson, Milly, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London, Wallflower, 2005.

Wilson, Leah (ed.), *A Taste of True Blood: The Fangbanger's Guide*, Dallas, Benbella Books, 2010.

Wisker, Gina, "Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions", in *A New Companion to the Gothic*, ed. David Punter, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2012: 224-38.

Sitografia

Archive of Our Own, sito multifandom, fondato e gestito da The Organization for Transformative Works, http://archiveofourown.org (ultimo accesso 30/05/2016).

Baby Vamp Jessica: Confessions of a Good Girl Gone Vampire, http://www.babyvamp-jessica.com (ultimo accesso 30/05/2016).

Bill-Sookie, blog collettivo, piattaforma LiveJournal, http://bill-sookie.livejournal.com (ultimo accesso 30/05/2016).

Blood Bonded, blog collettivo, piattaforma LiveJournal, http://blood-bonded.livejournal.com (ultimo accesso 30/05/2016).

Digital Kitchen, sito web ufficiale, http://thisisdk.com (ultimo accesso 30/05/2016).

A Godric/Eric Community, blog collettivo, piattaforma LiveJournal, http://godriceric.livejournal.com (ultimo accesso 30/05/2016).

HBO, sito web ufficiale, http://www.hbo.com (ultimo accesso 30/05/2016).

Mindevon, sito web di Yvonne Cheng, http://mindeveon.com (ultimo accesso 30/05/2016).

True-Blood.net: the #1 True Blood Fansite, sito web collettivo, http://true-blood.net (ultimo accesso 30/05/2016).

True to the End: The Official HBO True Blood Blog, http://www.truetotheend.com (ultimo accesso 30/05/2016).

Pinterest, https://www.pinterest.com (ultimo accesso 30/05/2016).

The Vault, sito web creato da Shadaliza, http://www.trueblood-online.com (ultimo accesso 30/05/2016).

Filmografia

Ahearne, Joe, *Ultraviolet*, Channel 4, UK, 1998.
Ball, Alan, *Six Feet Under*, HBO, USA, 2001-2005.
Ball, Alan, *True Blood*, HBO, USA, 2008-2014.
Benioff, David – Weiss, D. B., *Game of Thrones*, HBO, USA, 2011-.
Brooker, Charlie, *Dead Set*, E4, UK, 2008.
Burge, Constance M., *Charmed*, The WB, USA, 1998-2006.
Campion, Jane, *The Piano*, Miramax, New Zealand-Australia-France, 1994.
Carter, Chris, *The X-Files*, Fox, USA, 1993-2002, 2016.
Chase, David, *The Sopranos*, HBO, USA, 1999-2007.
Darabont, Frank, *The Walking Dead*, AMC, USA, 2010-.
Ferrara, Abel, *The Addiction*, October Films, USA, 1995.
Frost, Mark – Lynch, David, *Twin Peaks*, ABS, USA, 1990-1991.
Garris, Mick, *Masters of Horror*, Showtime, USA, 2005-2006, 2006-2007.
Gilligan, Vince, *Breaking Bad*, AMC, USA, 2008-2013.
Gobert, Fabrice, *Les Revenants*, Canal+, France, 2012, 2015-.
Haddon, Cole, *Dracula*, NBC-Sky Living, USA-UK, 2013-2014.
Hardwicke, Catherine – Weitz, Chris – Slade, David – Condon, Bill, (dir.), *Twilight Saga*, film series, Summit Entertainment, USA, 2008-2012.
Jarmush, Jim, *Only Lovers Left Alive*, Recorded Picture-Pandora Film, UK-Germany 2014.
Kurtzman, Alex – Orci, Roberto – Iscove, Phillip – Wiseman, Len, *Sleepy Hollow*, Fox, USA, 2013-.
Lieber, Jeffrey – Abrams, J.J. – Lindelof, Damon, *Lost,* Bad Robots-ABC, USA, 2004-2010.
Manos, James Jr., *Dexter*, Showtime, USA, 2006-2013.
Mendes, Sam, *American Beauty*, DreamWorks, USA, 1999.
Mitchell, Dominic, *In the Flesh*, BBC, UK, 2013-2014.
Murphy, Ryan, *Nip/Tuck*, FX, USA, 2003-2010.
Murphy, Ryan – Falchuk, Brad, *American Horror Story*, FX, USA, 2011-.
Murphy, Ryan – Falchuk, Brad – Brennan, Ian, *Glee*, Fox, USA, 2009-2015.
Plec, Julie, *The Originals*, The CW, USA, 2013-.
Simon, David, *The Wire*, HBO, USA, 2002-2008.

Singer, Bryan – Ratner, Brett – Hood, Gavin – Vaughn, Matthew – Mangold, James (dir.), *X-Men*, film series, 20th Century Fox-Marvel Entertainment, USA, 2000-.
Star, Darren, *Sex and the City*, HBO, USA, 1998-2004.
Taylor, Christian, *Valemont*, MTV, USA, 2009.
Weiner, Matthew, *Mad Men*, AMC, USA, 2007-2015.
Whedon, Joseph, *Buffy the Vampire Slayer*, The WB-UPN, USA, 1997-2003.
Whedon, Joseph, *Firefly*, Fox, USA, 2002.
Whedon, Joseph, *Dollhouse*, Fox, USA, 2009-2010.
Whedon, Joseph – Greenwalt, David, *Angel*, The WB, USA, 1999-2004.
Whedon, Joseph – Whedon, Jed – Tancharoen, Maurissa, *Agents of S.H.I.E.L.D.*, ABC, USA, 2013-.
Winter, Terence, *Boardwalk Empire*, HBO, USA, 2010-2014.
Williamson, Kevin – Plec, Julie, *The Vampire Diaries*, The CW, USA, 2009-.
Willimon, Beau, *House of Cards*, Netflix, USA, 2013-.

Discografia

Everett, Jace, “Bad Things”, Epic, 2005.
Dengue Fever, “Escape from Dragon House”, *Escape from Dragon House*, Brg, 2005.
Snoop Dogg, “Oh Sookie”, Digital Kitchen-Snoop Dogg Bush, 2010.

L’autrice

Giulia Iannuzzi

Giulia Iannuzzi, PhD, svolge attività di ricerca nel campo della letteratura contemporanea sui temi della fantascienza, delle relazioni culturali tra USA e Italia e della traduzione in ambito fantascientifico, della storia editoriale e delle relazioni tra scrittura letteraria, editoria e nuovi media, dell'interdisciplinarità negli studi letterari e dei rapporti tra letteratura e scienza.

Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali e pubblicato saggi in volume e rivista. Le sue monografie più recenti sono: *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (Mimesis, 2014); con Gian Carlo Ferretti *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane* (minimum fax, 2014); *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea* (Mimesis, 2015).

Email: iannuzzisf@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/01/2016
Data accettazione: 15/04/2016
Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Iannuzzi, Giulia, "Umani postumi, moderni vampiri. Riuso, serialità, coralità dell'orrore in *True Blood*", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Andrea Bernardelli, Eleonora Federici, Gianluigi Rossini, *Between*, VI.11 (May 2016), www.betweenjournal.it.